

FRIEDRICH NIETZSCHE

NIETZSCHE CONTRA WAGNER

Documentos de un psicólogo¹

Prefacio²

Los capítulos siguientes han sido seleccionados en su conjunto, no sin cautela, de mis escritos anteriores —algunos se remontan a 1877—, acaso aclarados aquí y allá y, sobre todo, abreviados. Leídos uno tras otro, no dejarán duda ni sobre Richard Wagner ni sobre mí: somos antípodas. Con ello se comprenderá además alguna otra cosa: por ejemplo, que éste es un ensayo para psicólogos, pero *no* para alemanes... Yo tengo mis lectores en todas partes, en Viena, en San Petersburgo, en Copenhague y Estocolmo, en París, en Nueva York—, *no* los tengo en el país chato de Europa³, en Alemania... Y quizá tendría que decir también una palabra al oído de los señores italianos, a quienes *amo* tanto cuanto yo... Quousque tandem, Crispi⁴... Triple alliance: un pueblo inteligente no hace nunca con el «Reich» sino una mésalliance...

Friedrich Nietzsche

Turín, Navidad de 1888

Dónde siento admiración⁵

Creo que los artistas desconocen a menudo qué es lo que mejor pueden hacer: son demasiado vanidosos para ello. Tienen puestas sus mentes en algo más soberbio de cuanto parecen serlo esas pequeñas plantas que, nuevas, raras y bellas, saben crecer sobre su suelo con genuina perfección. Aprecian de manera superficial lo que en definitiva constituye lo mejor de su propio jardín y su viñedo, y su amor y su entendimiento no son del mismo rango. He aquí a un músico que más que ningún otro músico cifra su maestría en hallar los tonos del reino de las almas dolientes, oprimidas, martirizadas, y aun en prestar lenguaje a la muda miseria. Nadie le iguala en los colores del otoño tardío, en la felicidad

indescribiblemente conmovedora de un último, ultimísimo, brevísimo goce; conoce el sonido para esas arcanas e inquietantes medianoches del alma en que causa y efecto parecen sacados fuera de quicio y donde, en cualquier instante, algo puede surgir «de la nada». Con mayor acierto que ninguno, crea desde el más hondo sustrato de la felicidad humana y, por así decirlo, desde su copa vacía, donde, en buena y mala hora, las gotas más ásperas y amargas se escancian junto a las más dulces. Conoce ese fatigoso deambular del alma que ya no es capaz de saltar ni de volar, ni tan siquiera caminar; tiene la mirada esquiva del dolor encubierto, del comprender sin consuelo, del despedirse sin confesiones; Como Orfeo de toda secreta miseria, es superior a cualquier otro, y por mediación suya se han añadido al arte muchas cosas que antes parecían inefables e incluso indignas del arte —por ejemplo, las cínicas revueltas de las que sólo es capaz el que sufre, así como un sinfín de diminutas y microscópicas cosas del alma, por así decir, las escamas de su naturaleza anfibia; ciertamente, es el *maestro* de lo diminuto. Pero no *quiere* serlo. ¡Su carácter prefiere más bien los grandes muros y las pinturas murales atrevidas!... No se da cuenta de que su espíritu posee otro gusto y otra inclinación —una óptica contrapuesta— y de que por encima de todo gusta de sentarse quedamente en los rincones de los edificios en ruinas: allí, oculto, escondido de sí mismo, pinta sus auténticas obras maestras, que son todas muy breves, a menudo de un único compás, — sólo allí, quizá exclusivamente allí, se hace completamente bueno, grande y perfecto.— Wagner es alguien que ha sufrido profundamente —tal es su *rango de privilegio* sobre los demás músicos.— Yo admiro a Wagner en todo aquello en lo que él se pone en música a sí mismo.—

Dónde hago objeciones⁶

Con ello no queda dicho que yo tenga por sana a esta música, al menos allí donde habla Wagner. Mis objeciones a la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿para qué disfrazarlas bajo fórmulas estéticas? La estética no es ciertamente otra cosa que una fisiología aplicada. —«Mi hecho», mi «*petit fait vrai*»⁷ es que ya no respiro bien cuando esta música obra su efecto sobre mí; que de inmediato mi *pie* se pone malo y se revuelve contra ella: pues tiene necesidad de cadencia, de danza, de marcha —al compás de la marcha imperial de Wagner, ni siquiera el joven emperador⁸ alemán puede marchar—, de la música pide ante todo los deleites que están a la base de un *buen* andar, pasear y danzar. Pero, ¿no protesta también mi estómago? ¿mi corazón? ¿mi circulación de la sangre? ¿no se revuelven mis tripas? Me quedo afónico sin darme cuenta... Para escuchar a Wagner necesito pastillas Gérardel⁹... Y me

pregunto, pues: ¿qué es lo que *quiere* apropiadamente todo mi cuerpo de la música en general? *Porque* no hay alma... Creo que su *esparcimiento*: como si todas las funciones animales tuvieran que ser aceleradas mediante ritmos ligeros, atrevidos, desenvueltos y seguros de sí: como si esta vida férrea y plomiza tuviese que perder su pesadez por medio de melodías doradas y suaves como el aceite. Mi melancolía quiere reposar en los escondrijos y abismos de la *perfección*: para ello necesito la música. Pero Wagner me pone enfermo. — ¿Qué me importa *a mí* el teatro? ¡¿Qué me importan las convulsiones de sus éxtasis «éticos», en los que el pueblo —¡y quién no es «pueblo»!— halla su satisfacción?! ¡¿Qué me importan todos los ademanes de hocuspocus del comediante?! — Como se ve, yo soy de índole esencialmente antiteatral, en el fondo de mí alma tengo contra el teatro, ese *arte de masas* par excellence, el profundo desprecio que tiene hoy todo artista. *Éxito* en el teatro —con esto uno cae en mi estima hasta nunca—mas—ver; *fracaso* — ahí aguzo los oídos y comienzo a apreciar... Pero Wagner, por el contrario, *junto al Wagner* que ha escrito la música más solitaria que existe, ha sido además, esencialmente, un hombre de teatro y un comediante, el mimómano más entusiasta que tal vez haya existido jamás, *incluso como músico*... Y, dichosea de paso, si la teoría de Wagner la de que «el drama es el fin, la música siempre es tan sólo el medio», — *supraxis* fue por el contrario, de principio a final, la de que «la pose es el fin; el drama, como también la música, son siempre sólo sus medios». La música como medio para la clarificación, fortalecimiento e interiorización de los gestos dramáticos y expresiones del actor; ¡y el drama wagneriano únicamente como ocasión para las muchas poses interesantes! —Wagner tuvo, junto a todos los demás instintos, los instintos *de mando* de un gran actor en todo y en cada cosa: y, como queda dicho, también en cuanto músico. — Esto se lo hice ver claro una vez, no sin *esfuerzo*, a un wagneriano pur sang, — ¡claridad y wagneriano! No digo una palabra más. Hubo razones para añadir: «¡Sea usted un poco más sincero consigo mismo, que no estamos en Bayreuth! En Bayreuth sólo se es sincero en cuanto masa; en cuanto individuo se miente, se miente uno a sí mismo. Cuando se va a Bayreuth, uno se deja a sí mismo en casa, renuncia al derecho a la propia lengua y elección, a su gusto, incluso al valor, tal como se ejercita contra Dios y el mundo entre las propias cuatro paredes. Nadie trae consigo al teatro su sensibilidad más sutil para el arte, menos que nadie el artista que trabaja para el teatro, — falta soledad, nada perfecto tolera testigos... En el teatro se convierte uno en pueblo, en rebaño, en mujer, en fariseo, en ganado electoral, en señor de patronato, en idiota —*en wagneriano*: ahí, hasta la conciencia más personal sucumbe a la magia niveladora del gran número, ahí reina el vecino, ahí *se convierte* uno en vecino...»

— Aún diré unas palabras para los oídos más refinados: qué es lo que yo quiero propiamente de la música. Que sea clara y profunda, como un mediodía de octubre. Que sea peculiar, desenvuelta, tierna, una dulce mujercita de gracia y perfidia. Nunca admitiré que un alemán *pueda* saber lo que es la música. Los llamados músicos alemanes, sobre todo los más grandes, son *extranjeros*, eslavos, croatas, italianos, holandeses — o judíos; en otro caso, alemanes de raza fuerte, alemanes *extinguidos*, como Heinrich Schütz, Bach y Händel. Yo mismo sigo siendo todavía lo bastante polaco como para no dar todo el resto de la música a cambio de Chopin: exceptúo, por tres motivos, el Idilio de Sigfrido de Wagner, quizá también a Listz, que domina los acentos nobles de la orquesta por encima de todos los demás músicos; y, por último, todo lo que ha crecido más allá de los Alpes — *más acá*... No sabría prescindir de Rossini, y aún menos de *mi* sur en la música, la música de mi maestro veneciano Pietro Gasti. Y cuando digo más acá de los Alpes, digo propiamente sólo Venecia. Cuando busco otra palabra para música, tan sólo hallo siempre la palabra Venecia. No sé hacer ninguna distinción entre lágrimas y música, no sé pensar la felicidad, el *sur*, sin un escalofrío de terror.

Sobre el puente me hallaba
no ha mucho en la noche oscura.

De lejos un canto venía:
gotas doradas se derramaban
sobre la temblorosa superficie.

Góndolas, luces, música—
ebrios hacia el crepúsculo
nadaban

Mi alma, un laúd,
conmovida sin ser vista, se
cantaba
en secreto una canción de
góndola,
temblando de dicha multicolor.

—¿Había alguien para
escucharla?...

Wagner como un peligro¹¹

1

La intención que persigue la música moderna en aquello que en la actualidad, de modo estridente, pero ininteligible, se denomina «melodía infinita», puede ser aclarado de este modo: uno se adentra en el mar, poco a poco va perdiendo pie firme y finalmente se abandona al favor o desfavor del elemento: tiene que *nadar*. En la música antigua, a veces de manera grácil, otras solemne, o briosa, más deprisa o más despacio, debía hacerse algo completamente distinto, o sea, *danzar*. La medida necesaria para ello, la conservación de determinados grados de tiempo y fuerza equivalentes, forzaban el alma del oyente a una constante *meditación*, —en los contrastes entre este flujo de aire frío procedente de la meditación y el cálido aliento del entusiasmo residía la magia de toda *buena* música. Richard Wagner quiso otra clase de movimiento, invirtió el presupuesto fisiológico de la música de entonces. Nadar, flotar —ya no caminar, danzar... Quizá con esto queda dicho lo decisivo. La «melodía infinita» *quiere* precisamente quebrar todo equilibrio entre tiempo y fuerza, incluso se burla del mismo,— tiene su riqueza de invención justamente en aquello que a un oído antiguo le suena como paradoja y blasfemia rítmicas. De una imitación, de un predominio de semejante gusto ha nacido un peligro para la música como no puede pensarse otro mayor — la degeneración total del sentimiento rítmico, el caos en lugar del ritmo... El peligro llega a su punto álgido cuando semejante música se apoya de modo cada vez más estricto en un histrionismo y una mímica completamente naturalistas, no dominados por ninguna ley de la plástica, que sólo quieren el *efecto* y nada más.. Lo «espressivo» a toda costa¹² y la música al servicio, esclava de la pose —*éste es el fin...*

2¹³

¿Cómo? ¿Acaso sería efectivamente la primera virtud de una interpretación musical, tal como ahora parecen creer los artistas intérpretes de la música, la de lograr para cada pieza, en toda circunstancia, tan alto relieve, que no se lo pueda superar? Aplicado, por ejemplo, a Mozart, ¿no es esto un auténtico pecado contra el espíritu de Mozart, el espíritu sereno, soñador, tierno y amable de Mozart, quien por fortuna no fue un alemán y cuya seriedad es una seriedad benévola, dorada, y *no* la seriedad de un caballero alemán?... Así que me callo sobre la seriedad del «convidado de piedra»... pero ¿creéis que *toda* música es la música del «convidado de piedra»,— que *toda* música debiera irrumpir atravesando la pared¹⁴ y conmoviendo al auditorio hasta las entrañas?... ¡Sólo así *obra efecto* la música! — Pero, ¿sobre *quién* lo ha obrado? Sobre alguien sobre el que un artista *noble* no debe nunca obrar efecto, —¡Sobre la masa! ¡Sobre los inmaduros! ¡Sobre los indolentes! ¡Sobre los enfermos! ¡Sobre los

idiotas! ¡Sobre wagnerianos!...

Una música sin futuro¹⁵

De todas las artes que saben crecer en el terreno de una determinada cultura, la música hace su aparición como la última de todas las plantas, quizá porque es la más íntima y, por consiguiente, la que se logra más tardíamente, —en el otoño y en el momento del marchitarse de la cultura a la que pertenece. Sólo en el arte de los maestros holandeses halló cumplida expresión el alma de la Edad Media cristiana, —su arquitectura de los sonidos es la hermana tardía, pero legítima y de idéntico rango, del gótico. Sólo en la música de Händel resonó lo mejor del alma de Lutero y sus fieles, aquel rasgo judeo-heroico que dio a la Reforma un rasgo de grandeza —el Antiguo Testamento, *no* el Nuevo, hecho música. Sólo Mozart acuñó en *sones* de oro la época de Luis XIV y el arte de Racine y de Claude Lorrain; sólo en la música de Beethoven y de Rossini cantó su adiós el siglo dieciocho, el siglo del lirismo exaltado, de los ideales destrozados y de la felicidad *fugitiva*. Toda música verdadera, toda música original, es un canto de cisne.— Puede que también nuestra música más reciente, aunque domine tanto y esté tan ávida de dominio, tenga meramente ante sí un corto espacio de tiempo: pues ha surgido de una cultura cuyo suelo está en rápido declive, —de una cultura que dentro de poco estará *sepultada*. Un cierto catolicismo del sentimiento y un gusto por determinadas esencialidades e inessentialidades de vieja cepa denominadas «nacionales» son sus presupuestos. La apropiación por parte de Wagner de antiguas sagas y canciones, en las que el docto prejuicio había enseñado a ver algo germánico par excellence—hoy nos reímos de eso—, la vuelta a la vida de todos esos monstruos escandinavos con sed de sensualidad y espiritualización extáticas — todo ese toma y daca de Wagner con respecto a la materia, las figuras, pasiones y nervios, expresa también claramente el *espíritu de su música*, suponiendo que ella misma, como toda música, no sepa hablar de sí de manera inequívoca: pues la música es una *mujer*... Uno no debe dejarse inducir a error sobre semejante estado de cosas porque en estos instantes vivamos justamente en la reacción *dentro de la reacción*¹⁶. La época de las guerras nacionales, del martirio ultramontano, todo este carácter *de entreacto* que es propio del estado actual de Europa, pudiera de hecho procurarle una gloria momentánea a un arte como el de Wagner, sin garantizarle por ello un *futuro*. Los alemanes mismos no tienen futuro...

Nosotros, antípodas¹⁷

Tal vez alguien recuerde, por lo menos entre mis amigos, que al principio me vi arrojado a este mundo moderno con algunos errores y sobreestimaciones y en cualquier caso como *alguien que tenía esperanzas*. Entendí —¿quién sabe en base a qué experiencias personales?— el pesimismo filosófico del siglo XIX como síntoma de una fuerza superior del pensamiento, de una triunfante plenitud de vida, tal como había venido a expresarse en la filosofía de Hume, de Kant y de Hegel, — tomé el conocimiento *trágico* como el más bello lujo de nuestra cultura, como su más precioso, noble y peligroso modo de disipación, pero en todo caso como un lujo que le era *lícito* en razón de su sobreabundancia. Asimismo, interpreté la música de Wagner como expresión de un poderío dionisiaco del alma, creí oír en ella el terremoto con el que una fuerza primordial de la vida, retenida desde antiguo, salía por fin al aire libre, indiferente ante el hecho de que todo lo que hoy se llama cultura resultara conmovido por ello. Ahora se ve qué equivocado estaba, como también se ve con qué *obsequié* a Wagner y a Schopenhauer — conmigo mismo... Todo arte, toda filosofía pueden ser considerados como medios de curación y auxilio de la vida ascendente o descendente: presuponen siempre sufrimiento y seres que sufren. Pero hay dos tipos de sufrientes, por una parte, los que sufren por una *sobreabundancia* de vida, los que quieren un arte dionisiaco y una visión y una perspectiva trágica de la vida — y, por otra parte, los que sufren por un *empobrecimiento* de la vida y anhelan del arte y la filosofía el sosiego, el silencio, el mar en calma, *o bien* la embriaguez, la convulsión, el aturdimiento. La venganza en la misma vida — la especie más voluptuosa de embriaguez para tales indigentes. Al doble estado de necesidad de estos últimos responden tanto Wagner como Schopenhauer — ellos niegan la vida, la calumnian, y por eso son mis antípodas. — El más rico en abundancia de vida, el dios y hombre dionisiaco, puede gozar no sólo de la visión de lo terrible y lo problemático, sino de la acción terrible misma y de todo lujo de destrucción, disolución, negación, — en él el mal, el sinsentido, la fealdad, parecen, por así decirlo, lícitos, tal como parecen lícitos en la naturaleza, a consecuencia de un exceso de fuerzas generadoras y reconstituyentes, que es capaz incluso de hacer de un desierto una opulenta tierra fértil. Por el contrario, el que más sufre, el más pobre de vida, tendrá ante todo necesidad de indulgencia, de apacibilidad y de bondad —de eso que hoy se denomina humanidad— tanto en el pensar como en el obrar, y con ello posiblemente de un dios que sea propiamente un dios para enfermos, un *salvador*, así como también tendrá necesidad de la lógica, de una inteligibilidad conceptual de la existencia incluso para idiotas — los típicos «espíritus libres», como los «idealistas» y «almas bellas», son todos *décadents*— en suma, tendrá necesidad de cierta cálida restricción, supresora de temores, y de cierta reclusión en unos horizontes optimistas, que le permitan *estupidizarse*... De esta forma aprendí poco a poco a comprender a Epicuro, lo opuesto a un griego dionisiaco, así como al cristiano, que de hecho

es sólo un tipo de epicúreo y que con su «la fe os hace *bienaventurados*» lleva el principio del hedonismo *tan lejos como es posible* — hasta más allá de toda probidad intelectual... Si alguna ventaja tengo sobre todos los psicólogos, es ésta, que mi mirada es más aguda para esa difícilísima y sumamente capciosa clase de *silogismo* en el que se comete la mayor cantidad de errores — el silogismo que va de la obra al autor, de la acción al agente, del ideal a aquél al que le es *necesario*, de cualquier modo de pensar y valorar a la *necesidad* dominante que éste tiene tras de sí. — Con respecto a artistas de todo tipo, me sirvo ahora de una distinción capital: ¿se ha vuelto aquí creador el odio contra la vida o la *sobreabundancia* de vida? En Goethe, por ejemplo, la sobreabundancia se volvió creadora; en Flaubert, el odio: Flaubert, una nueva edición de Pascal, pero, como artista, con este juicio instintivo a la base. «Flaubert est toujours *haïssable*, l'homme n'est rien, l'oeuvre est tout»... El se torturaba cuando escribía, enteramente lo mismo que Pascal se torturaba cuando pensaba —ambos sentían de modo no egoísta... «Desinterés» —el principio de *décadence*, la voluntad de final tanto en el arte como en la moral.—

Adónde pertenece Wagner¹⁸

Francia sigue siendo todavía hoy la sede de la cultura más espiritual y refinada de Europa y la *alta* escuela del gusto: pero hay que saber encontrar esa «Francia del gusto». La Norddeutsche Zeitung, por ejemplo, o quien tiene en ella su portavoz, ve en los franceses «bárbaros» — yo, por mi parte, busco en las cercanías de la Norddeutsche el continente *negro* donde tendría que liberarse a «los esclavos»¹⁹... Quien pertenece a esa Francia, se mantiene escondido: ha de ser un número pequeño el de aquéllos en los que toma cuerpo y vive, hombres además que quizá no se sostengan sobre las piernas más sólidas, en parte fatalistas, melancólicos y enfermos, en parte mimados y artificiosos, que tienen la *ambición* de ser artificiales, —pero ellos están en posesión de todo lo elevado y sutil que aún resta ahora en el mundo. En esta Francia del espíritu, que es también la Francia del pesimismo, Schopenhauer se encuentra hoy en su casa más de lo que nunca lo estuvo en Alemania; su obra principal ha sido traducida ya dos veces, la segunda de forma excelente, tanto, que ahora prefiero leer a Schopenhauer en francés (él fue un *azar* entre los alemanes, tal como yo soy un *azar* semejante — los alemanes no tienen dedos para nosotros, en general no tienen dedos, meramente tienen pezuñas). Por no hablar de Heinrich Heine —l'adorable Heine, dicen en París—, quien hace tiempo que se ha convertido en carne y sangre de los líricos franceses más profundos e inspirados. ¿Qué sabría hacer la bestia cornuda alemana con las *délicatesses* de una naturaleza tal? Por último, en lo que concierne a Wagner: se palpa con los dedos, aunque quizá no con los puños, que París es

el terreno apropiado para Wagner: cuanto más se conforme la música francesa a las necesidades del «*âme moderne*», tanto más se wagnerizará —ya hoy lo ha hecho bastante.— Aquí uno no debe dejarse llevar a engaño por el propio Wagner —fue una auténtica maldad de Wagner la de burlarse de París el año de 1871 en su agonía... En Alemania, Wagner es, a pesar de ello, simplemente un malentendido. ¿Quién más incapaz de entender algo de Wagner que, por ejemplo, el joven kaiser? — Para cualquier conocedor del movimiento cultural europeo no es menos cierto el hecho de que el romanticismo francés y Richard Wagner están estrechamente emparentados entre sí. Todos dominados por la literatura hasta en sus ojos y sus oídos —los primeros artistas de una cultura *literaria universal* de Europa— en su mayoría ellos mismos escritores, poetas, mediadores y mezcladores de los sentidos y las artes, fanáticos todos ellos de la *expresión*, grandes descubridores en el reino de lo sublime, así como en el de lo feo y lo horrendo, aún más grandes en el de los efectos, en la puesta en escena, en el arte del escapatismo, todos talentos muy por encima de su genio —, *virtuosos*, con inquietantes accesos a todo lo que seduce, atrae, constriñe, invierte, enemigos natos de la lógica y de la línea recta, ávidos de lo extraño, lo exótico, lo monstruoso, de todos los opiáceos de los sentidos y del entendimiento. En conjunto, una especie de artistas temeraria-audaz, espléndida-violenta, que vuela alto y se encumbra, que ha tenido que enseñar a su siglo —el siglo de la *masa*— el concepto de «artista» Pero *enferma*²⁰...

Wagner como apóstol de la castidad²¹

1

— ¿Es esto aún alemán?
¿De un corazón alemán vino este agobiante alarido?
¿De un cuerpo alemán esta automortificación ha sido?
¿Alemán tal bendecir sacerdotal de brazo extendido,
esta a incienso olorosa excitación de los sentidos?
¿Y es alemán este desplomarse, pararse y vacilar,
este dulcísimo, acaramelado bimbambolear?
¿Este mirar monacal, de avemarías rumorear,
todo ese falso éxtasis celeste y ultracelestial?...

— ¿Es esto aún alemán?

— ¿Es esto aún alemán?

¡Meditad! Aún estáis ante el portal...

Pues *Roma* es lo que vais a escuchar, — ¡*fe de Roma sin hablar!*²²

2²³

Entre sensualidad y castidad no hay una oposición necesaria; todo buen matrimonio toda auténtica pasión amorosa de corazón esta por encima de dicha oposición. Pero en el caso de que ésta se dé efectivamente, por suerte no es preciso que sea ya una oposición trágica. Esto debería valer al menos para todos los mortales de buena crianza y buen ánimo, los cuales están lejos de contar sin más entre las razones contrarias a la existencia su lábil equilibrio entre el ángel y la petite bête, — los más finos, los más lúcidos, como Hafis²⁴, como Goethe, incluso han visto en ello un aliciente mas... Precisamente semejantes contradicciones nos seducen a la existencia... Por otra parte, bien claro está que cuando los animales malogrados de Circe²⁵ son llevados a adorar la castidad, sólo ven y *adoran* enella a su opuesto —¡oh, y con qué trágico gruñido y fervor lo hacen, es algo que uno puede imaginárselo!— aquella penosa y completamente superflua oposicion a la que, sin duda alguna, Richard Wagner aún ha querido poner música y llevar a escena al final de su vida. *Mas, ¿para qué?*, como con justicia cabe preguntar.

3²⁶

Cierto que tampoco hay que eludir aquí esa otra cuestión relativa a qué le importaba propiamente a Wagner aquella viril (¡ah, tan poco viril!) «sencillez del campo», aquel pobre diablo y asilvestrado de Parsifal, a quien con tan insidiosos medios convirtió finalmente en católico — ¿cómo?, ¿fue en absoluto tomado *en serio* este Parsifal? Porque, que se han *reído* de él, yo al menos no podría discutirlo, ni tampoco Gottfried Keller²⁷... Sería de desear, en efecto, que el Parsifal de Wagner hubiese sido considerado serenamente, en cierto modo como pieza conclusiva y como drama satírico con el que el Wagner trágico hubiese querido despedirse de nosotros, también de sí mismo, y, sobre todo, *de la tragedia*, de manera adecuada y digna de él, es decir, con un exceso de suprema y muy malévola parodia de lo trágico mismo, de toda la terrible seriedad y lamento terrenos de otro tiempo, de la *más estúpida*

forma, finalmente superada, de contranaturaleza del ideal ascético. El Parsifal es un tema de opereta par excellence... ¿Es el Parsifal de Wagner su secreta risa de superioridad sobre sí mismo, el triunfo de su última, suprema libertad de artista, de su ir más allá del artista? — ¿es Wagner, que sabe *reírse* de sí mismo? Como he dicho, habría que desearlo: pues, ¿qué sería el Parsifal *tomado en serio*? ¿Se tiene realmente necesidad de ver en él (tal como se ha dicho en contra mía) «el fruto de un odio furibundo hacia el conocimiento, el espíritu y la sensualidad»? ¿Una maldición sobre los sentidos y el espíritu en un mismo odio y un mismo aliento? ¿Una apostasía y una conversión hacia enfermizos y oscurantistas ideales cristianos? Y, en suma, ¿incluso un negarse-a-sí mismo, un tacharse-a-sí-mismo por parte de un artista que hasta entonces había pretendido lo contrario con todo el poder de su voluntad, la suprema espiritualización y sensualización de su arte? ¿Y no sólo de su arte, sino también de su vida? Recuérdese con qué entusiasmo marchó Wagner, en tiempos, tras los pasos del filósofo Feuerbach. La frase de Feuerbach sobre la «sana sensualidad» resonó entre los años treinta y cuarenta en Wagner, al igual que en muchos alemanes —se autodenominaban los *jóvenes* alemanes— como palabra de redención. ¿Ha acabado Wagner por *cambiar sus enseñanzas* al respecto? ¿No parece al menos que, a última hora, tuvo la voluntad de *cambiar lo aprendido*?... ¿No se ha enseñoreado de él el *odio a la vida*, como en Flaubert?... Porque el Parsifal es una obra del rencor, de avidez de venganza, de secreto envenenamiento de los presupuestos de la vida, una *mala* obra.— La prédica de la castidad constituye una incitación a la contranaturaleza: yo desprecio a todo aquel que no experimenta el Parsifal como un atentado contra la moralidad.

Cómo me desligué de Wagner²⁸

1

Ya en el verano de 1876, a mediados de temporada de los primeros Festivales²⁹, tuvo lugar dentro de mí una despedida de Wagner. No soporto nada equívoco; desde que Wagner estuvo en Alemania, condescendió paso a paso con todo lo que yo desprecio — incluso con el antisemitismo... Fue entonces, en efecto, el momento cumbre para la despedida: pronto obtuve la prueba de ello. Richard Wagner, en apariencia el máximo triunfador, en realidad un podrido y desesperado *décadent*, se postró de improviso, desamparado y abatido, ante la cruz cristiana... ¿No tuvo entonces, pues, ningún alemán ojos en la cara ni compasión en su conciencia para ese horrible espectáculo? ¿Fuí yo el único que *sufrió* por ello? — en suma, el inesperado suceso arrojó sobre mí un relámpago de claridad sobre el lugar que acababa de abandonar — y también ese estremecimiento posterior que siente el que ha corrido inconscientemente un enorme peligro. Cuando proseguí en solitario mi camino, temblaba; no mucho después caí enfermo, más que enfermo, *cansado*, cansado de la insoportable

desilusión ante todo lo que aún sigue entusiasmándonos a nosotros, hombres modernos, ante la fuerza, el trabajo, la esperanza, la juventud, el amor *dilapidados* por todas partes, cansado de la náusea ante toda la mentira idealista y el debilitamiento de la conciencia, que de nuevo habían logrado ahí la victoria sobre uno de los más valientes, cansado, en fin, y no fue esto lo de menos, de la tristeza de una implacable sospecha — la de que de ahora en adelante estaba condenado a desconfiar más profundamente, a despreciar más profundamente, a estar más profundamente *solo* que antes. Pues no he tenido nunca a nadie como Richard Wagner... Siempre estuve *condenado* a tener alemanes.

2

En soledad a partir de entonces y desconfiando penosamente de mí mismo, tomé, no sin rabia, partido *contra* mí y *en pro* de todo lo que precisamente me hacía daño y me endurecía: así volví a encontrar el camino hacia ese pesimismo intrépido que es lo opuesto a toda hipocresía idealista, y también, como quiero que me parezca, el camino hacia *mí mismo*, —hacia *mi* tarea... Ese algo oculto y dominador, para el que durante mucho tiempo no tenemos nombre hasta que no se evidencia como nuestra tarea, ese tirano que hay en nosotros, se toma un terrible desquite por cada tentativa que hacemos de esquivarlo o de huirle, por cada decisión prematura, por cada acercamiento a aquellos a quienes no pertenecemos, por cada ocupación, aunque sea estimable, que nos desvía de nuestro asunto principal, — y hasta por cada virtud misma que quiere protegernos del rigor de nuestra responsabilidad más propia. La enfermedad es en cada caso la respuesta cuando queremos dudar de nuestro derecho a *nuestratarea*, cuando en un momento cualquiera comenzamos a tomarla a la ligera. ¡Cosa extraña y terrible a un tiempo! Son nuestros *esparcimientos* lo que tenemos que expiar más duramente! Y si luego queremos recobrar la salud, no nos queda otra elección: tenemos que soportar una carga *más pesada* que la que soportábamos antes...

El psicólogo toma la palabra³⁰

1

Cuanto más se vuelve un psicólogo, un psicólogo y adivinador-de-almas nato, inevitable, hacia los casos y hombres más escogidos, tanto mayor se hace su

riesgo de ahogarse de compasión. Tiene *necesidad* de dureza y serenidad más que ningún otro hombre. La corrupción, la decadencia de los hombres superiores es ciertamente la regla: resulta terrible tener siempre ante los ojos semejante regla. El múltiple tormento del psicólogo que ha descubierto esa decadencia, que, primero una vez, y luego *casi* siempre, ha descubierto toda esa íntima «incurabilidad» del hombre superior, ese eterno «¡demasiado tarde!» en todos los sentidos, a lo largo de toda la historia — quizá un día puede llegar a convertirse en la causa de que él mismo *se corrompa*... Casi en todo psicólogo se percibe una reveladora tendencia al trato con hombres corrientes y bien equilibrados: en esto se revela que él necesita siempre una cura, que tiene necesidad de una suerte de huida y olvido, lejos de aquello que sus observaciones e incisiones, de aquello que su *oficio* ha puesto ante su conciencia. El temor a sus recuerdos le es algo inherente. Ante el juicio de los demás, enmudece fácilmente, escucha con rostro imperturbable cómo se venera, admira, ama y glorifica allí donde él ha *visto*—, o incluso disimula su mutismo asintiendo expresamente a una opinión superficial cualquiera. Acaso la paradoja de su situación vaya tan terriblemente lejos que las «personas cultas» aprendan por su parte el gran respeto justamente ahí donde él ha aprendido la *gran compasión* junto al *gran desprecio*... Y quién sabe si en todos los grandes casos no ha ocurrido tan sólo esto, —que se adoró a un dios y que el dios no era más que un pobre animal dispuesto para el sacrificio... El *éxito* siempre ha sido el mayor embustero — y también la *obra*, la *acción*, es un éxito... El gran estadista, el conquistador, el descubridor están disfrazados, ocultos en sus creaciones hasta lo irreconocible; la obra, la del artista, la del filósofo, inventa propiamente a aquél que la ha creado, que *ha tenido que* crearla... Los «grandes hombres», tal como se les venera, son pequeños y malos poemas tardíos,— en el mundo de los valores históricos *domina* la moneda falsa...

2

— Esos grandes poetas por ejemplo, esos Byron, Musset, Poe, Leopardi, Kleist, Gogol — no me atrevo a pronunciar nombres mucho mayores, pero los tengo en mente— así como son y deben ser: hombres del momento, sensuales, absurdos, múltiples, despreocupados e imprevisibles en la desconfianza y en la confianza; con almas en las que habitualmente tienen que ocultar algún quebranto; que a menudo toman venganza con sus obras de una mancha interior, que a menudo buscan con sus vuelos el olvido de una memoria demasiado fiel, idealistas en las cercanías del *pantano*— ¡qué tormento son estos grandes artistas y en general los llamados hombres superiores para aquél que ya los ha descifrado! Todos nosotros somos portavoces de la mediocridad... Es comprensible que *ellos* reciban con tanta facilidad, precisamente de la mujer, que es clarividente en el mundo del sufrimiento y por desgracia ávida también de

ayudar y de salvar muy por encima de sus fuerzas, esas explosiones de compasión ilimitada que la mayoría de la gente, sobre todo la mayoría *veneradora*, colma de interpretaciones curiosas y presuntuosas... Esta compasión se engaña por lo general sobre su propia fuerza: la mujer quisiera creer que el amor *todo* lo puede, —tal es su *superstición* más propia. ¡Ah, el que sabe del corazón adivina cuán pobre, desvalido, arrogante y desacertado es incluso el mejor y más profundo amor —y cómo *destruye* más bien que salva...

3

El hastío espiritual y la arrogancia de todo hombre que ha sufrido profundamente — la profundidad con la que uno puede sufrir casi determina la jerarquía—, su estremecedora certeza, de la que está completamente impregnado y coloreado, de *saber más* en virtud de su sufrimiento de lo que puedan saber los más inteligentes y los más sabios, de haber sido conocido y haber estado afincado alguna vez en muchos mundos lejanos y terribles, de los que «vosotros nada sabéis»..., esa callada arrogancia espiritual, ese orgullo del elegido del conocimiento, del «iniciado», del cuasi sacrificado, encuentra necesaria toda clase de disfraces para protegerse del contacto de manos importunas y compasivas y, en general, de todo aquello que no es su igual en el dolor. El sufrimiento profundo ennoblece, separa. — Una de las formas más sutiles de disfraz es el epicureísmo y una cierta audacia del gusto, hoy a la vista, que toma a la ligera el sufrimiento y se pone a la defensiva frente a todo lo triste y profundo. Hay «hombres serenos», que se sirven de la serenidad porque por su causa son malentendidos —*quieren* ser malentendidos. Hay «espíritus científicos», que se sirven de la ciencia porque ésta confiere una apariencia serena y porque la científicidad permite concluir que el hombre es superficial — *quieren* inducir a una falsa conclusión... Hay insolentes espíritus libres, que quisieran ocultar y negar que en el fondo son corazones rotos e incurables — este es el caso de Hamlet: y entonces la locura misma puede ser la máscara para un saber funesto y *demasiado cierto*.—

Epílogo³¹

1

Me he preguntado a menudo si no estoy más profundamente en deuda con los años más difíciles de mi vida que con cualquiera de los demás. Así es como

mi más íntima naturaleza me enseña que todo lo necesario, mirado desde la altura y en el sentido de una *gran* economía, es también lo útil en sí, —que no sólo hay que soportarlo, que hay que *amarlo*... *Amor fati*: ésta es mi más íntima naturaleza. —Y en lo tocante a mi larga enfermedad, ¿no le debo indeciblemente mucho más que a mi salud? Le debo una salud *superior*; ¡una salud tal, que ante todo lo que no le mata, se hace más fuerte!³² — *Le debo también mi filosofía*... sólo el gran dolor es el liberador último del espíritu, maestro de la *gran sospecha* que hace de cada U una X, una X hecha y derecha, es decir, que pone la *penúltima* letra antes de poner la última... Sólo el gran dolor, ese dolor lento y prolongado en que nos consumimos cual leños verdes al fuego, que se toma su tiempo,— nos obliga a nosotros, los filósofos, a descender a nuestra última profundidad y a desprendernos de toda confianza, de toda benevolencia, velamiento, indulgencia y medianía, en donde quizá habíamos cifrado antes nuestra humanidad. Dudo de que semejante dolor nos «mejore»: pero sé que nos hace *más profundos*. Ya sea que aprendamos a contraponerle nuestro orgullo, nuestro sarcasmo, nuestra fuerza de voluntad, y hagamos como el indio que, al ser atrocemente torturado, se resarce mostrando a su torturador la perfidia de su lengua; o ya sea que ante el dolor nos refugiamos en esa nada, en la muda, rígida, sorda resignación, olvido de sí y autoanulación: uno sale de tan prolongados y peligrosos ejercicios de autodomínio como otro hombre, con algunos signos de interrogación *de más*, — sobre todo con la *voluntad* de preguntar en lo sucesivo más profundamente, más severa y rigurosamente, más maliciosa y sigilosamente de lo que se ha preguntado hasta ahora sobre la tierra... La confianza en la vida ha desaparecido; la vida misma se ha convertido en *problema*.—¡Que no sea crea que con esto uno se ha vuelto necesariamente oscurantista o brujo! Incluso el amor a la vida es posible aún, — sólo que se la *amade otro modo*... Es el amor a una mujer que nos inspira dudas...

2

Lo más extraño es esto: que pronto se tiene otro gusto —un *segundo* gusto. De tales abismos, aun de los abismos de la *gran sospecha*, vuelve uno renacido, con otra piel, más susceptible, más malicioso, con un gusto más exquisito para la alegría, con un paladar más delicado para todas las cosas buenas, con los sentidos más joviales, con una segunda inocencia más peligrosa en la alegría, más infantil y al mismo tiempo cien veces más refinado de lo que nunca antes se había sido. Moraleja: no se es impunemente el espíritu más profundo de todos los milenios,— tampoco se lo es *sin recompensa*... Doy de inmediato una prueba de ello.

¡Oh, qué repulsivo le resulta a uno a partir de entonces el goce, el goce grosero, obtuso y gris, tal como habitualmente lo entienden quienes disfrutan de él, nuestras «personas cultas», nuestros ricos y gobernantes! ¡Qué maliciosamente escuchamos entonces el gran bumbum de feria con que el hombre «cultivado» de la gran ciudad se ve forzado hoy día a «goces

espirituales» mediante el arte, el libro y la música, bajo el auxilio de espirituosos bebedizos! ¡Cómo nos hiere ahora los oídos la estridencia teatral de la pasión, qué ajeno a nuestro gusto se ha vuelto todo el desconcierto romántico y la confusión de los sentidos que tanto ama la plebe culta, junto con sus aspiraciones a lo sublime, lo elevado, lo excéntrico! ¡No, si nosotros, convalecientes, tenemos todavía necesidad de un arte, se trata de un arte *diferente* —de un arte burlón, ligero, escurridizo, divinamente desenfadado, divinamente artificioso, que resplandece como una llama pura en cielo sin nubes! Sobre todo: un arte para artistas *¡sólo para artistas!* ¡Ahora entendemos mejor qué es lo que ante todo se requiere para ello, la serenidad, *cualquier* serenidad, amigos míos! Nosotros, sapientes, sabemos ahora demasiado bien algunas cosas: ¡Oh, cómo hemos de aprender a partir de ahora a olvidar bien, a *no*-saber bien, como artistas!... Y en lo que respecta a nuestro futuro: difícilmente se nos volverá a encontrar por la senda de aquellos jóvenes egipcios que de noche rondaban los templos, abrazaban a las estatuas y querían quitar el velo, desnudar y poner a plena luz todo cuanto con buenas razones se había mantenido oculto. No, este mal gusto, esta voluntad de verdad, de «la verdad a toda costa», esta locura juvenil en el amor a la verdad la hemos perdido: somos demasiado expertos para ello, demasiado serios, demasiado risueños, demasiado suspicaces, demasiado *profundos*... Ya no creemos que la verdad siga siéndolo aún si se le arrancan sus *velos*, — hemos vivido demasiado como para creérnoslo... Hoy nos tomamos como una cuestión de decoro el no querer verlo todo desnudo, no querer presenciarlo todo, entenderlo y «saberlo» todo. *Tout* comprendre — c'est tout mépriser³³...«¿Es verdad que el buen Dios está presente en todas partes?», preguntaba una niña a su madre: «pero eso lo encuentro indecente»— ¡Una llamada de atención para los filósofos! Se debería tener en más alta estima el *pudor* con el que la naturaleza se ha escondido tras enigmas e incertidumbres variopintas. ¿Acaso la verdad es una mujer que tiene razones *para no dejar ver sus razones?*³⁴...¿Acaso su nombre es, para decirlo en griego, *Baubo*³⁵...¡Oh, esos griegos! ¡Ellos sí que sabían *vivir!* ¡Para lo cual se hace preciso mantenerse con firmeza en la superficie, en el pliegue, en la piel, adorar la apariencia, creer en las formas, los sonidos, las palabras, en todo el *Olimpo de la apariencia!* Esos griegos eran superficiales —*por profundidad*... ¿Y no volvemos precisamente a eso nosotros, temerarios de espíritu, que hemos escalado las más altas y peligrosas cimas del pensamiento actual y desde ahí hemos mirado en torno a nosotros, *por debajo de nosotros?* ¿No somos en esto — griegos? ¿Adoradores de las formas, los sonidos, las palabras? ¿No somos, precisamente por ello — *artistas?*...

Diez años quedaron atrás—
ni una gota me ha alcanzado,
ni un húmedo viento, ni de amor un rocío
—una tierra *sin lluvia*...

Ahora ruego a mi sabiduría
que no se vuelva avara en esta sequía:
que se derrame ella misma, gotee rocío,
que sea lluvia para el desierto amarillo!

Un día grité a las nubes
que se apartaran de mis montañas,—
un día les dije «¡más luz, oscuras!»
Hoy las seduzco para que vuelvan:
¡haced con vuestras ubres que en torno mía oscurezca!
— ¡ordeñaros quiero,
vacas de las alturas!
Sabiduría de cálida leche, dulce rocío de amor
he de derramar sobre la tierra.

¡Apartaos, apartaos vosotras, verdades
que tenéis la mirada en sombras!
Que no quiero ver sobre mis montañas

impacientes verdades amargas.

Dorada por la risa,

hoy la verdad se me acerca,

endulzada por el sol, bronceada por el amor,—

del árbol sólo arranco *madura* una verdad.

Hoy extendiendo la mano

hacia los bucles del azar,

lo bastante astuto

como para engatusarlo y guiarlo, a un niño igual.

Hoy quiero ser hospitalario

ante lo inoportuno,

ante el destino mismo no quiero ser punzante,

— Zaratustra no es ningún erizo.

Mi alma, insaciada,

con su lengua ya ha degustado

todas las cosas buenas y malas,

en toda profundidad se ha sumido.

Pero siempre, cual corcho,

de nuevo a la superficie emerge,

flota como aceite sobre mares de bronce:

por causa de este alma me llaman el afortunado.

¿Quienes son padre y madre para mí?

¿No es padre el príncipe abundancia

y madre la serena risa?

¿No me engendró tal maridaje

a mí, esfinge,

a mí, hostil a la luz,

a mí, derrochador de toda sabiduría, Zaratustra?

Hoy enfermo de ternura,

viento de rocío,

se sienta Zaratustra esperando, en sus montañas esperando,—

en su propio jugo

cocido y endulzado,

por debajo de sus cumbres,

por debajo de sus hielos,

contento y cansado,

cual creador en su séptimo día.

— ¡Silencio!

una verdad me da vueltas

a una nube se asemeja,—
con invisibles rayos me alcanza,
por luengas y despaciosas escalas
hasta mí su dicha eleva:
¡Ven, ven, verdad amada!

— ¡Silencio!
¡Mi verdad es! —
Con ojos que titubean
y un temblor de terciopelo
me encuentra su mirada,
amorosa, malvada, de doncella la mirada...
De mi dicha alcanzó *razón*,
me alcanzó —¡ah!, ¿qué planea?
Un dragón púrpura aguarda
en el abismo de su mirada de doncella.

— ¡Silencio! ¡Mi verdad *habla!*—

¡Zaratustra, ay de ti!
Te pareces a uno
que oro hubiera tragado:

¡aún el vientre te han de abrir!...

Demasiado rico eres,

tú, corruptor de muchos.

A demasiados provocas envidia,

haces pobre a demasiados...

Incluso a mí tu luz sombras me arroja —,

me hace temblar: ¡vete, espléndido!

¡Vete, Zaratustra, vete de tu sol!...

Quisieras regalar, regalar a lo lejos tu sobreabundancia,

¡pero tú mismo eres lo más sobreabundante!

¡Sé inteligente, tú, espléndido!

Regálate primero a ti mismo, oh Zaratustra!

Diez años quedaron atrás—,

¿y ni una gota te ha alcanzado?

¿ni un húmedo viento?, ¿ni de amor un rocío?

Pero, ¿quién *podría* también amarte

a ti, ubérrimo?

Tu dicha provoca sequía en derredor,

hace pobres en amor,

— tierra *sin lluvia*...

Nadie te da ya las gracias.

Pero tú agradeces a todo

el que de ti algo toma:

en eso te reconozco,

ubérrimo,

¡el más indigente de todos los ricos!

En sacrificio te das, tu riqueza te *atormenta*—,

te entregas,

no te cuidas, no te amas:

A cada instante te obliga el tormento inmenso

de un granero *rebosante*, de un corazón *rebosante*—

pero nadie te da ya las gracias...

Has de volverte *más pobre*,

¡sabio idiota!,

si quieres ser amado.

Sólo se ama a los que sufren,

Sólo se da amor a los hambrientos:

¡Regálate primero a ti mismo, oh Zaratustra!

— Yo soy tu verdad...

Notas del Traductor

1. Nietzsche modificó el subtítulo previsto todavía el 17 de diciembre de 1888, «Ein Psychologen-Problem», por éste, «Aktenstücke eines Psychologen». De cualquier modo, en ambos casos se trata de una réplica implícita al artículo de Richard Pohl, «El caso Nietzsche. Un problema psicológico» (vid. supra), y es también en ese sentido en el que Nietzsche afirma en el prefacio que su libro es para psicólogos, pero no para alemanes.

2. Este prólogo fue remitido por Nietzsche desde Leipzig, junto con el resto de correcciones de pruebas de imprenta de NW. El manuscrito con la signatura Mp XVI 6 según la ordenación de Colli y Montinari contiene una primera versión, finalmente descartada, que reza así: «Considero necesario corresponder a la absoluta falta de delicatesses con la que en Alemania se ha recibido mi libro *El caso Wagner*, oponiéndole algunos pasajes cuidadosamente escogidos de mis escritos anteriores. Una vez más, los alemanes se han puesto en evidencia ante mí -no tengo razón alguna para modificar mi juicio sobre esta raza inepta en cuestiones de decoro. Incluso se les ha escapado a quién es al único a quien yo hablo, al músico, a la conciencia-de-músico -y en tanto que músico... / Nietzsche/ Turin, 10 de diciembre de 1888. (KSA, 14, 523).

3. Cfr. *Ecce Homo*, «Por qué escribo tan buenos libros», 2. La designación de Alemania como país chato de Europa debido a sus peculiaridades orográficas es empleada irónicamente por Nietzsche en varias ocasiones para caracterizar también su altura intelectual.

4. Nietzsche se refiere aquí en tono crítico a la política promovida a partir de 1887 como primer ministro de Italia por Francesco Crispi (1818-1901), quien se había mostrado a favor de la permanencia de su país en el pacto de la Triple Alianza de 1882. Tampoco es casual, en este contexto, la evocación nietzscheana del famoso comienzo de la primera Catilinaria de Cicerón, antes bien, alude nuevamente a sus discrepancias con el Reich y, más concretamente, con Bismarck; pues, como recuerda Andrés Sánchez Pascual dentro su excelente trabajo de anotación crítica de obras de Nietzsche, Bismarck había popularizado en Alemania la expresión «existencia catilinaria», al afirmar en una sesión del Parlamento celebrada en septiembre de 1862: «Hay en el país toda una muchedumbre de *existencias catilinas* que tienen un gran interés en hacer revoluciones». A esta declaración replicó Nietzsche en *Crepúsculo de los idolos*: «Casi todo genio conoce, como uno de sus desarrollos, la "existencia catilinaria", un sentimiento de odio, venganza y rebelión contra todo lo que ya es, lo que ya no *deviene* (op. cit., Madrid, Alianza, 1973, p. 123 y nota de A. Sánchez Pascual en p. 168).

5. Cfr. *La gaya ciencia*, aforismo 87.

6. Este capítulo reelabora con numerosas variantes, sobre todo al final, aunque la mayoría de detalle, el aforismo 368 de *La gaya ciencia*.
7. Sobre los «petits faits», vid. también *Crepúsculo de los ídolos*, «Incursiones de un intempestivo», 7. Vid. una última referencia en KSA, 13, 639.
8. «Der junge Kaiser». Nietzsche se refiere así con frecuencia al recién ascendido al trono Guillermo II (1895-1941), a quien guardaba pocas simpatías por considerarlo totalmente dependiente de la política imperialista de Bismarck. La animadversión de Nietzsche llegaría a su extremo en una de las anotaciones cercanas ya al delirio, en la que propone convocar a los soberanos de Europa en Roma para hacer fusilar al joven Kaiser y a todos los antisemitas.
9. Las pastillas eran un preparado mercurial para la sífilis y otras infecciones similares que comercializó el farmacéutico francés Gérandel. En su carta a Peter Gast del 30 de diciembre de 1888, Nietzsche anota: «hacer gimnasia y tomar pastillas Gérandel».
10. Para la inclusión del «Intermezzo» y el poema «Venecia» en NW, vid. supra. También *Ecce homo* recoge íntegramente este capítulo.
11. Cfr. *Opiniones y sentencias diversas*, aforismo 134. En el manuscrito para la imprenta, Nietzsche tachó, al final del epígrafe, la frase: «Pero semejante contranaturalidad del gusto estético es la prueba de la *décadence*»
12. «Das espressivo um jeden Preis» era el título pensado originalmente por Nietzsche para el siguiente epígrafe de este capítulo, que en el manuscrito para la imprenta concluía con la frase, luego tachada por Nietzsche: «Pero lo espressivo a toda costa es la prueba de la *décadence*...»
13. Cfr. *El caminante y su sombra*, aforismo 165.
14. Nietzsche alude a la escena del *Don Giovanni* mozartiano en que el fantasma del comendador hace su aparición y que, a veces, para acentuar su efecto dramático, se representaba haciendo que el convidado de piedra irrumpiese en la estancia atravesando un muro, en lugar de que el propio don Juan le abriese la puerta, tal como consta en el libreto de Lorenzo Da Ponte.
15. El título de este capítulo, que reelabora la versión original del aforismo 171 de *Opiniones y sentencias diversas*, remite obviamente a la conocida fórmula «música del futuro» empleada para designar la música de Wagner a raíz de su escrito *La obra de arte del futuro*.
16. El sentido de este pasaje —y la consiguiente adscripción de Wagner a un movimiento reactivo a todos los niveles, pero también la ambigüedad de todo arte a este respecto— se aclara mejor si se lee en continuidad con el aforismo 178 de *Opiniones y sentencias diversas*, «Arte y restauración», y, sobre todo, con la primera versión del mismo, titulada «Obra de arte y reacción», que añade un significativo paréntesis: «Esos movimientos regresivos en la historia, las llamadas *restauraciones* (reacciones), que devuelven la proximidad a un estado espiritual y político que fue predominante antes del actual, poseen el encanto del recuerdo lleno de sentimiento, del ansia nostálgica de lo casi perdido; exhalan la magia de la muerte, en ellas hallan un suelo natural las artes y las letras debido precisamente a esa singular profundización de los estados de ánimo, tal como las plantas (más bellas) más raras y delicadas crecen en las escarpadas pendientes de las montañas» (KSA, 14, 174-5).
17. Todavía en el manuscrito para la imprenta se mantenía también el título de «Dos antípodas» para este apartado, que, en forma abreviada y con numerosas variantes, reproduce el aforismo 370 de *La gaya ciencia*, «¿Qué es romanticismo?».

18. Este epígrafe reelabora considerablemente tanto la primera mitad del aforismo 254 de *Más allá del bien y del mal* como una parte del 256. Tal como ha observado Mazzino Montinani en su artículo «Aufgaben der Nietzsche-Forschung heute: Nietzsches Auseinandersetzung mit der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts» (en Bauschinger, Cocalis y Lennox (eds.), *Nietzsche heute. Die Rezeption seines Werkes nach 1968*. Bern-Stuttgart, Francke, 1987), la densa labor de reescritura a la que Nietzsche somete aquí el aforismo 254 de JGB permite comprender cómo, a un nivel más profundo, su polémica con Wagner no se reduce a una caracterización de antípodas, antes bien, opera sobre el supuesto de la propia afinidad con el fenómeno de la *décadence* según se ejemplifica en la cultura parisina del XIX. Por eso es por lo que aquella Francia del gusto, sede de la cultura europea más espiritual y refinada, da paso ahora a París como la *cosmopolis* que es capaz de acoger a los *tipos* singulares —Schopenhauer, Heine— pero además como el «lugar natural» de la enfermedad romántica.

19. Con el añadido de este párrafo a la versión original del aforismo 254 de JGB, Nietzsche alude al debate sobre el comercio de esclavos sostenido por la prensa y la opinión pública alemana en noviembre de 1888. El sentido de su alusión se completa con esta otra de la misma época, que aparece en *Ecce homo*: «En este momento, por ejemplo, el emperador alemán afirma que su «deber cristiano» es liberar a los esclavos de África: nosotros, los *otros* europeos, llamaríamos a esto sencillamente “alemán”. Lo que Nietzsche sugiere, pues, en son de burla, es que hay esclavos más cercanos de cuya liberación podría ocuparse el Reich (o su portavoz, la *Norddeutsche Zeitung*), antes que de la de los *negros* africanos o los *bárbaros* franceses.

20. La última frase, «Aber krank...», que introduce efectivamente un notable giro del sentido de toda la caracterización anterior, no figuraba en *Más allá del bien y del mal*.

21. Nietzsche reproduce aquí con mínimas variaciones los versos del final del aforismo 256 de JGB. El primer verso alude sarcásticamente al título del artículo publicado por Wagner en el número de febrero de 1878 de los *Bayreuther Blätter* (*Hojas de Bayreuth*, 2º cuaderno, pp. 29—42), «*Was ist deutsch?*», al que también se había referido, Nietzsche en el aforismo 357 de *La gaya ciencia*, «Sobre el viejo problema: ¿qué es alemán?».

22. KSA, 14, 371 sugiere la posibilidad de que la expresión «Glaube ohne Worte» (literalmente «fe sin palabras») se remita a la de Mendelssohn «Lieder ohne Worte».

23. Este epígrafe reproduce, con ligeras variantes, la segunda parte de *Genealogía de la moral*, III, 2.

24. Hafis (1327-1390, aprox.), sobrenombre del poeta persa Mohammed Schams od-Din, autor del *Diván*, obra poética que influyó en Goethe para la composición del *Diván de Oriente y Occidente*.

25. El mito de Circe, que transformaba en animales a sus adoradores, ha sido frecuentado por Nietzsche, volviendo a relacionarlo en otras ocasiones con la sensación suscitada por el arte romántico.

26. Versión algo modificada y abreviada de *Genealogía de la moral*, III, 3.

27. Gottfried Keller (1819-1890), poeta suizo muy admirado por Nietzsche, autor de narraciones como *Die Leute von Seldwyla* o *Der grüne Heinrich* y temprano adversario de la música wagneriana.

28. Los dos apartados de este capítulo reproducen, respectivamente, los epígrafes tercero y cuarto del prólogo al segundo libro de *Humano, demasiado humano*, con algún añadido en el primer caso y sin apenas retoques con el segundo. En cuanto al título («Wie ich von Wagner loskam»), teniendo en cuenta que Nietzsche *se libera* de Wagner como quien se desintoxica, como quien *se quita* de la adicción a una droga, y que las expresiones en ese sentido son frecuentes a lo largo de la obra también podría traducirse: «Cómo me desenganché de Wagner».

29. Nietzsche se refiere a los Festivales de Bayreuth, destinados a la representación de las óperas de Wagner. Nietzsche asistió incluso a los ensayos de *El crepúsculo de los dioses* y *La Valquiria*, así como a la representación inaugural de *El oro del Rin*, pero se marchó antes del final del tercer ciclo de representaciones, previsto para el 30 de agosto.

30. Los dos primeros apartados reproducen en dos partes (algo abreviada la primera), el aforismo 269 de *Más allá del bien y del mal*, teniendo a la vista la redacción original. El tercero es una versión apenas modificada del aforismo 270 de esta misma obra.

31. Las dos partes de este epílogo son una versión mínimamente reelaborada —algo acortada la primera— de los epígrafes tercero y cuarto del prólogo de 1886 a la segunda edición de *La Gaya ciencia*.

32. Cfr. *Crepúsculo de los ídolos*. «Sentencias y flechas», 8.

33. Comprenderlo *todo* —es menospreciarlo todo—. Nietzsche invierte aquí el sentido de la frase de Madame von Staël: «Tout comprendre -c'est tout pardonner».

34. Cfr. también el prólogo de *Más allá del bien y del mal*, redactado en la misma fecha que este texto (1886), si bien el motivo del imposible desvelamiento último de la verdad ya está presente en *El nacimiento de la tragedia* con términos similares: «Si, en efecto, a cada desvelamiento de la verdad el artista, con miradas extáticas, permanece siempre suspenso únicamente de aquello que también ahora, tras el desvelamiento, continúa siendo velo, el hombre teórico, en cambio, goza y se satisface con el velo arrojado y tiene su más alta meta de placer en el proceso de un desvelamiento cada vez más afortunado, logrado por la propia fuerza. No habría ciencia alguna si ésta tuviera que ver sólo con esa *única* diosa desnuda, y con nada más» (KSA, I, 98. Trad. cast. de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1973, pp. 126-7).

35. Figura de los antiguos mitos órficos de Deméter.

36. Este poema aparece incluido también en los *Ditirambos de Dionisos*. Hay traducción a cargo de Txaro Santoro y Virginia Careaga en: Nietzsche, *Poemas* (Madrid, Peralta, 1979), que hemos confrontado con nuestra propia versión.